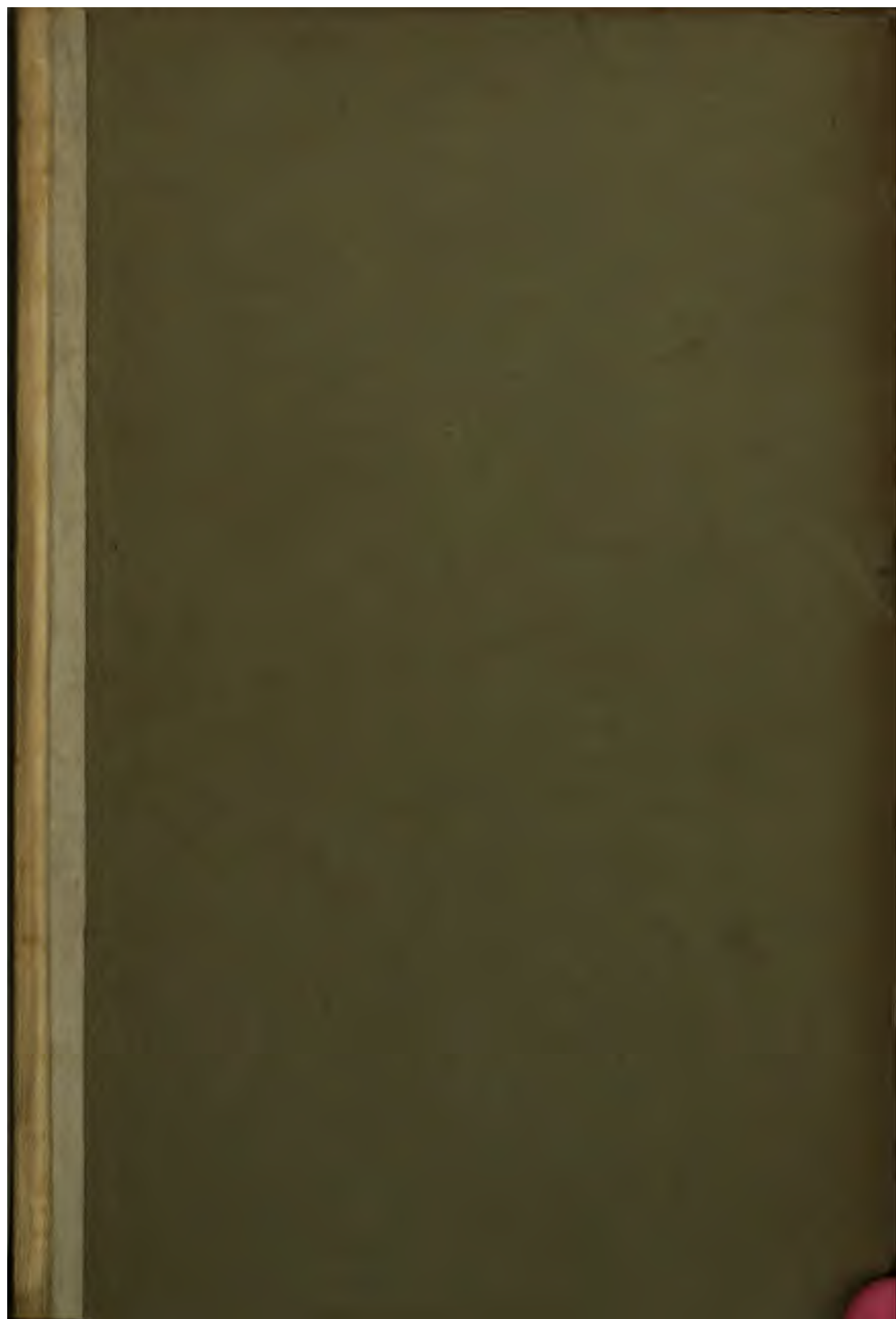
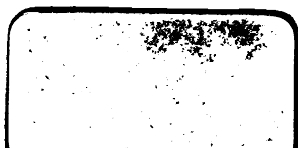






3

ARCHAEOLOGISCHE ANALEKTEN

VON

L. v. URLICHS.

ACHTZEHNTES PROGRAMM

DES

VON WAGNER'SCHEN KUNSTINSTITUTS.

WÜRZBURG.

IN COMMISSION DER STAHEL'SCHEN UNIV.-BUCH- & KUNSTHANDLUNG.

1885.

3

ARCHAEOLOGISCHE ANALEKTEN

VON

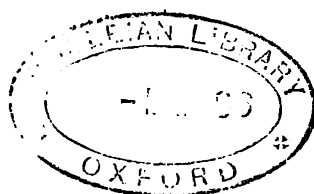
L. v. URLICHS.

ACHTZEHNTES PROGRAMM

DES

VON WAGNER'SCHEN KUNSTINSTITUTS.

WÜRZBURG.
IN COMMISSION DER STAHEL'SCHEN UNIV.- BUCH- & KUNSTHANDLUNG.
1885.


LIBRARY
OXFORD

I.

Pythagoras.

Meine Vermutung (Chrestom. Plin. S. 320), der Samier sei mit dem Rheginer gleichen Namens (Plin. 34, 59 ff.) identisch, ist durch eine in Olympia entdeckte Basis bestätigt worden, (Arch. Zeitung 1878 S. 82). Die Inschrift lautet:

Εὔθυμος Λοκρὸς Ἀντικλέους τρὶς Ὀλύμπι᾽ ἐνίκων,
εἰκόνα δ᾽ ἔστησεν τήνδε βροτοῖς ἐσορᾶν·
Εὔθυμος Λοκρὸς ἀπὸ Ζεφυρίου ἀνέθηκε.
Πυθαγόρας Σάμιος ἐποίησεν.

Da der dritte Sieg des Faustkämpfers nach Pausan. 6, 6, 7 Olymp. 77, 1 gewonnen wurde, hat sich Pythagoras noch zu dieser Zeit einen Samier genannt, wahrscheinlich auch in der Stadt Lokri selbst, wo ein Bildnis desselben Siegers stand (Plin. 7, 152). Denn dass Pausanias diesen Beinamen hierbei nicht angibt, sondern nur den Namen, wie auch 6, 7, 10. 13, 1, während er sonst 6, 4, 3. 6, 1. 13, 7. 18, 1 den Rheginer ausdrücklich anführt, verschlägt nichts: er kennt nur einen berühmten Meister. Aber eben die Verschiedenheit der Inschriften, welche bald Samos, bald Rhegion mit dem Namen des Meisters verbanden, scheint die Ursache des gleichmässig bei Plinius 34, 60 und Diogenes Laert. 8, 46 vorkommenden Irrtums gewesen zu sein. Gingen ja doch, wie *Loewy* Untersuchungen zur griech. Künstlergeschichte 1883 nachweist, aus der Periegese von Olympia viele kunsthistorische Nachrichten auch bei unsern beiden Hauptschriftstellern hervor[1]). Plinius

[1]) Auf eine gemeinschaftliche Quelle habe ich schon Skopas S. 221 hingewiesen.

scheint seine Notiz nicht unmittelbar aus einem griechischen Schriftsteller, sondern aus Varros Hebdomades geschöpft zu haben. Denn auf diese führt die sonderbare Bemerkung *hic supra dicto facie quoque indiscreta*[1]) *similis fuisse traditur.* Varro muss von zwei Bildnissen mit zwei verschiedenen Bezeichnungen irgendwelche Kenntnis gehabt haben.

Samier nannte sich der Künstler, weil sowol Messana als Rhegion unter Anaxilas (gest. Ol. 76, 3), Herrschaft verbunden waren; auf seinen Antrieb hatten die vor den Persern entwichenen Samier Ol. 71, 3 die Stadt Zankle in Sicilien in Besitz genommen und zu Ehren des Tyrannen von Rhegion, der sein Geschlecht von Messenien ableitete, Messene genannt (Herod. 6, 22 f. 7, 170. Pausan. 4, 23, 6). Ein ähnliches Verhältnis, wie hier vorausgesetzt werden muss, waltete kurze Zeit nach Anaxilas Tode bei Mikythos ob, der auf seinen Weihgeschenken als seine Vaterstädte Rhegion und Messene angab (Pausan. 5, 26, 5), nur werden die samischen Kolonisten ihre ursprüngliche Heimat in der Erinnerung behalten haben, wie die Messenier in Naupaktos. Wie Polyklet sowol Sicyonier als Argiver heisst, so konnte Pythagoras sich je nach dem Wechsel des Aufenthalts oder dem Ort der Absendung auf seinen Werken nach der einen oder anderen Heimat benennen.

Wenn sonach was von dem Samier erzält wird, auch für den Rheginer gilt, so verdient die Nachricht *initio pictor* Beachtung. Samische Maler kommen schon in den sechziger Olympiaden vor (*Overbeck* S. Q. 611—13), rheginische in den siebziger (ebd. 617), und eine frühe Blüte der Kunst im Westen wird durch den Ruhm von Damophilos und Gorgasos bezeugt (*Urlichs*, Malerei in Rom, achtes Programm S. 5). Letztere Meister zeichneten sich auch als Thonbildner aus; es steht nichts im Wege, die Tätigkeit unseres Rheginers mit der Malerei beginnen zu lassen; er mag die Kunst schon in der Heimat gelernt und Ol. 71, 3 mitgebracht haben, also schon erwachsen gewesen sein, als er sich in der Schule des Klearchos in Rhegion der Bildhauerei in Erz zuwandte. Von des Lehrers Bildung weiss man nichts; denn die Nachrichten bei Pausan. 3, 17, 6 und 6, 4, 4 widersprechen einander, und der Name

---

1) Zum Ausdruck vgl. 35, 88. 37, 10. Der Ausweg, welchen ich a. a. O. versuchte, ist weniger einfach.

Eucheiros ist verdächtig bedeutsam[1]). Mit diesen Annahmen stimmt der Umstand überein, dass sich kein Werk nachweisen lässt, welches in die 80. Olympiade hineinreichte. Sicher datiert ist der berühmte Euthymos Ol. 77, bestimmbar die Statue des Astylos aus Kroton, dessen Siege zwischen Ol. 75 und 77 fallen; denn da er sich bei seinem zweiten Erfolge Hieron zuehren als Syrakuser ausrufen liess, doch gewiss erst nach dessen Regierungsantritt Ol. 75, 3 d. h. Ol. 76, 1, kann er zum erstenmale erst Ol. 75 erfolgreich gewesen sein. Denselben Mann rühmt Simonides (gest. Ol. 79, 2) wegen eines Sieges ἐν ἀγῶνι περικτιόνων (Fragm. 10), sei es wirklich in der Heimat, oder, was ich vorziehen möchte, gleich ἀμφικτιόνων d. h. in einem pythischen Wettkampf. Das späteste Denkmal des Rheginers war das grosse Viergespann des Kratisthenes aus Kyrene, der neben der Nike auf dem Wagen stand, Ol. 79. Denn da Ol. 77 Theron, 78 Hieron diesen grossen Erfolg errang, Gelon Ol. 73, muss Kratisthenes entweder Ol. 74, 76 oder 79 im Wagenkampf obgesiegt haben, denn Ol. 80 folgte ihm der Landesfürst Arkesilas selbst. Nun hatte vor Kratisthenes sein Vater Mnaseas als Hoplitodrom einen Preis gewonnen, denn wenn sein Sohn früher als Wagenlenker geglänzt hätte, würde dieser den auszeichnenden Beinamen des Libyers erhalten haben. Ein so schwieriges Werk, wie die reiche Gruppe, welche die vollendetste Meisterschaft in den Pferden erfordert, darf man als Krone der Leistungen des Rheginers betrachten.

Auch dieses vielleicht letzte Werk nannte den Rheginer, wenn Pausanias nicht den Beinamen selbst hinzugesetzt hat. Da auch der Schüler des Künstlers Sostratos, mit dem die Reihe der unteritalischen Erzbildner abbricht, nach der Heimat benannt wird, scheint Pythagoras seinen Wohnsitz daselbst beibehalten zu haben. Indessen lässt sich auf eine Verbindung mit Syrakus teils aus dem Bericht über Astylos veränderte Ausrufung teils aus der Aufstellung des Philoktet in Syrakus (nach Aeschylos im Theater?) mit einiger Wahrscheinlichkeit schliessen. Auf jeden Fall beschränkt sich der Einfluss des Künstlers auf den Westen.

---

[1]) *Overbeck* Pl. I³ S. 202 verwechselt Lehrer und Schüler, ebenso *Waldstein*, Pythagoras of Rhegium art. 2 p. 15. Dergleichen Versehen kommen mehrmals vor, z. B. II, S. 411 Silano statt Salano, wie ich schon 1857 de numeris et nominibus propriis in Plin. nat. hist. p. 4 verbessert habe; sie schmälern nicht den Wert des Werkes.

Denn wenn man von dem Kitharoeden Kleon absieht, der in Theben stand, arbeitete er nur für seine Landsleute und die Kyrenäer. Aus Griechenland, wo die aeginetische und die argivische Kunst vorherrschte, sind nur von Arkadern Bestellungen an ihn ergangen, diese aber standen als Reisläufer mit den westlichen Tyrannen in steter Verbindung. Im Westen aber muss er geherrscht haben, und es ist eine der empfindlichsten Lücken in der Kunstgeschichte, dass wir über die Meister, welche die blühenden Städte Grossgriechenlands und Siciliens mit ihren Werken geschmückt haben, gar nicht unterrichtet sind. Tempel wie der Hera auf dem lakinischen Vorgebirge werden reiche bildnerische Zierde ebensowenig entbehrt haben, wie die sicilischen Heiligtümer, und der Gedanke *Göttlings*, Abhdl. 2 S. 78 ff., der die südlichen Metopen von Selinunt mit Pythagoras Kunst in Verbindung bringt, ist wenigstens nicht abzuweisen, da das fliessende Haar des Giganten eine freiere Behandlung, die auf Pythagoras zurückgeführt wird, aufweist. Auch wird der Künstler nicht blos die viel bewunderte Europa, worauf die Tarentiner stolz waren, eine Art Gegenstück zu Taras auf dem Delphin, und die Gruppe des Eteokles und Polyneikes, sowie Philoktet aus dem Sagenkreise, kaum Apollon und den Drachen allein aus der Götterwelt verfertigt haben. Perseus schwerlich; denn ihn nennt nur ein unzuverlässiger Zeuge, der falsche Dio Chrysostomus 37, 10: ἂν καὶ πτερὰ ἔχῃ ὥσπερ καὶ ὁ τοῦ Πυθαγόρου Περσεύς: er hat ihn wol mit Myron verwechselt, dessen *pennipes Perseus* Catullus 55, 25 in einem Verse mit Ladas zusammen nennt. Die erwähnten Werke möchte man gern nach Nachbildungen beurteilen lernen, aber ganz unbezweifelte gibt es nicht, in entsprechender Grösse keine. Die höchste Wahrscheinlichkeit gilt von dem zuletzt genannten. Eine oft besprochene Silbermünze von Kroton u. a. *Müller-Wieseler* DaK II, 13, 145 zeigt Apollon als Schützen mit langem wallendem Haar, ihm gegenüber die zu gleicher Höhe aufgerichtete Schlange, zwischen ihnen einen kolossalen Dreifuss. Dass der letztere die Komposition stört, ja durch seine Grösse die Gruppe fast unterdrückt, hat *Overbeck* richtig erwogen, I [3] S. 239. Aber ich möchte deshalb nicht die Beziehung auf den Rheginer aufgeben, 1) weil die Darstellung in der Kunst nicht weiter vorkommt, vielmehr durch die Gruppe der fliehenden Leto und ihrer Kinder oder den gemeinschaftlichen Kampf der göttlichen Geschwister verdrängt wird (*Schreiber*, Apollo Pythoktonos S. 67 ff.)‘

2) weil es in Kroton einen Tempel des Apollon Pythios gab, 3) weil die bewegte kräftige Handlung einen bedeutenden, die ohne Stütze ungefällige Bildung der Schlange einen alten Künstler verrät, 4) die Behandlung des Haars und der kräftige Ausdruck der Muskulatur mit dem beschriebenen Stile des Pythagoras übereinstimmt. Mir scheint die Annahme *Jahns*, Entführung der Europa, Denkschr. d. Wien. Akad. XIX S. 10 Anm. 5, dass der Dreifuss zwischen beide Figuren gestellt wurde, nicht annehmbar, wol aber die Vermutung von *Michaelis*, Annal. dell' Inst. XLVII, p. 85 Note 43, dass er als Münzzeichen gebildet wurde. Zur Gruppe kann er nicht gehört haben. Auch Philoktet erscheint auf zwei Gemmen, die *Overbeck* glücklich mit dem claudicans zusammengestellt hat (I, S. 206). Mit Recht zieht er die ehemals in Bonn befindliche 49 a dem Berliner Steine 49 b als origineller, altertümlicher und rhythmischer vor. Wenn darin eine Erinnerung an das Werk des Meisters vorliegt, was freilich dahingestellt bleiben muss, gibt es ein neues Beispiel davon, dass schon vor Polyklet die alten Künstler den Gegensatz von Stütz- und Spiel-Bein wol verstanden, wie sollten sie das Hinken anders ausdrücken? Aehnlich wird die Statue gewiss ausgesehen haben.

Mit Europa tat der Künstler einen Schritt weiter in der Wahl der Stoffe. Heroinen in Rundgestalten kannte man bisher nicht, nur Kalamis Alkmene und Hermione mag ungefähr gleichzeitig gewesen sein. Aber eine bewegte Handlung in einer gebundenen Gruppe und zwar in dem ausdrucksvollen Gegensatze der anmutig ängstlichen Reiterin und des göttlichen Stiers hat vor Pythagoras kein Künstler darzustellen gewagt; denn wenn etwa ältere Bildungen von göttlichen Wesen auf ihren Tieren vorhanden sein mochten[1], waren es eher starre Typen. Wie das dankbare Motiv von dem Erfinder ausgeführt war, lässt sich nicht bestimmen; unter den von *Jahn* aufgezälten Denkmälern möchte man die Gruppe von Gortyn auf Kreta (Tafel 4), dem Sitze der Fabel, am ehesten für eine Nachbildung halten, indem sie durch eine schlichtere Behandlung sich unterscheidet, aber die Ueberlieferung könnte nur eine mittelbare gewesen sein: von einem Einflusse des Pythagoras auf Griechenland und gar auf die östlichen Inseln gibt es keine Spur.

---

[1]) Vgl. *Jahn* S. 18 ff., was übrigens in Griechenland sehr zweifelhaft ist.

Der Ruhm des Meisters beruhte neben diesen heroischen Werken besonders auf Athletenstatuen, wie auch seine unteritalischen Landsleute durch lebhafte Beteiligung und hervorragende Ausbildung der Technik sich auszeichneten. Diesem agonistischen Kreise glaube ich jetzt noch aus dem Verzeichnisse bei Plinius einige Statuen hinzufügen zu sollen, welche ich früher Chrestom. Plin. S. 321 und im 13. Programm in dem Bestreben die Rätsel allgemeiner Bezeichnungen nach Massgabe des claudicans und des aeger aus der idealen Sage zu lösen anders aufgefasst hatte. Vor allem rechne ich dahin *mala ferentem nudum* als einen Sieger in den pythischen Spielen, wo, wie in Athen Oel, Aepfel als Preis gegeben wurden (vgl. u. a. Lucian. Anach. 9); sodann wahrscheinlich in Olympia *puerum tenentem tabellam*, der Knabe war vermutlich als Schüler dargestellt. Zweifelhaft bleiben die *septem nuda et senis unum* vor dem Tempel der Fortuna huiusce diei: waren es Heroenkämpfe und dann wahrscheinlich aus dem Kreise der Sieben gegen Theben[1])? oder sieben Kampfarten nebst dem Alytarchen, so dass, wie in dem Werke des Phidias, zufällig eine Statue fehlte? Auch heroische Gegenstände behandelte Pythagoras in der Wahrheit der Palaestra: von Eteokles und Polyneikes Kampf werden die Schemata erwähnt.

Eine Gewandstatue des Kitharoeden Kleon in Theben (Athen. 1, p. 19) war ebenfalls in gewissem Sinne agonistisch: der Musiker rühmte sich seiner vielen Preise.

Rechnet man dazu die acht Statuen von siegreichen Wettstreitern, eines Pankratiasten, Ringers, Läufers, Waffenläufers, Dauerläufers, Faustkämpfers, sowol eines Mannes als eines Knaben, eines Wagenkämpfers, so sieht man, welche Fruchtbarkeit der Künstler in einer verhältnissmässig kurzen Zeit entwickelte. Denn dass ausser diesen Werken manche für seine Heimat verfertigte ungenannt geblieben sind, unterliegt kaum einem Zweifel: Astylos Bild in Kroton z. B. wird schwerlich von einem Andern gearbeitet worden sein, auch sein eigenes Bild muss der Künstler verfertigt haben, und zwar doppelt, wenn die Nachricht von der

---

1) Dass nicht immer alle Helden zugleich dargestellt wurden, erhellt aus den Beispielen bei *Müller* § 412, 3; dass Amphiaraos (durch den Wagen) abgesondert erschien, die Gruppe in Delphi, Pausan. 10, 11, 3, wo mit ihm acht Helden gezählt werden. Ich bemerke dies mit Beziehung auf *Furtwänglers* Einwürfe (der Dornauszieher S. 85.)

Aehnlichkeit einen Grund hat. Das besonders geschätzte Werk in Olympia, der Faustkämpfer Euthymos, ist neulich in scharfsinnigen Aufsätzen von *Waldstein* (Journal of hellen. studies 1880 und 1881) als das Muster von mehreren unter einander ähnlichen Marmorwerken betrachtet worden; eine derselben, den sogenannten Apollo in Athen, hält dagegen *Furtwängler* (Mitth. d. arch. Inst. 5, S. 29) für die Kopie einer den olympischen Giebelskulpturen verwandten Figur, welche einer athenischen kurz vor Phidias blühenden Schule angehörte. Vorher war sie von bewährten Kennern bald der peloponnesischen Kunst bald Kalamis zugeteilt worden: ein Beweis mehr, wie unsicher die stilistischen Untersuchungen ohne äussere Zeugnisse sein können. Ich gestehe, dass mich die Vermutung *Waldsteins* beim Anblicke des Gypsabgusses sehr anspricht, die auch *Overbeck* II, S. 414 anzunehmen geneigt ist. Auf jeden Fall stimmt die Rhythmik der Proportionen, die Angabe der Muskeln und Adern, das sorgfältig gebildete Haar mit den Urteilen der alten Kunstrichter und der Vorstellung, die man sich von einem Vorläufer der vollendeten Kunst machen darf, überein.

Führt der Schüler des Künstlers Sostratos die Stile des Meisters bis beiläufig acht bis zehn Olympiaden weiter, etwa Ol. 90 hinunter, so sind wir nicht weit von den agrigentinischen Giganten entfernt, die, aus architektonischen Gründen in der Haartracht stilisiert, die letzten Ausläufer der Richtung bezeichnen mögen.

II.

Olympiosthenes.

Bei Augustinus doctr. Christ. 2, 18 liest man, wie er selbst sagt, nach Varro:

Dicit civitatem nescio quam locasse apud tres artifices terna simulacra Musarum, quod in templo Apollinis donum poneret, ut quisquis artificum pulchriora formasset, ab illo potissimum electa emeret. itaque contigisse ut opera sua illi artifices aeque pulchra explicarent: et placuisse civitati omnes novem atque omnes esse emptas, ut in Apollinis templo dedicarentur: iis postea dicit Hesiodum imposuisse vocabula.

Schwerlich hat der Kirchenvater Varros Erzälung ganz genau wiedergegeben: die unbestimmte Angabe des Ortes, die vage Bezeichnung des Apollotempels, die Verbindung mit Hesiod als einem späteren Namengeber sind befremdlich, die Absicht des Schriftstellers klar. Er wollte die Vermehrung der Zal der Musen von Drei auf Sechs in der Theogonie erklären, seine erste Erläuterung wird den Wohnort des Dichters genannt oder angedeutet haben. Soviel geht aus der Stelle hervor, irgendwo in Griechenland kannte man eine Musengruppe von drei verschiedenen Künstlern, welche man ähnlich wie die Amazonen in Ephesus einem Wettstreit der Meister ihr Dasein verdanken liess. Diese Musen wird man da zu suchen haben, wo ihr Dienst eifrig betrieben wurde, in oder bei Thespiae. Dort auf dem Helikon standen drei Gruppen von Kephisodotos dem Aelteren, Strongylion und Olympiosthenes (Pausan. 9, 38), freilich im Hain der Musen, nicht in einem Tempel Apollos, indessen durfte jener als ein Heiligtum des Musageten bezeichnet werden; einen Tempel Apollos nach der Zerstörung und der Herstellung von Thespiae hat es schwerlich gegeben. Also arbeitete Olympiosthenes mit den beiden anderen Künstlern gleichzeitig, denn sonst hätte sich aus den Inschriften der Statuen die Geschichte von dem Wettstreit schwerlich gebildet.

Die Werke selbst scheint Konstantin in seine Hauptstadt versetzt zu haben (Euseb. vit. Const. 3, 54, 2), wenn nicht der in der Nähe aufgestellte Gruppe aller Musen von demselben Kephisodotos. Plinius erwähnt keine von beiden: dasjenige Werk Varros, worin die Sache erzält wurde, scheint er nicht gekannt zu haben.

III.

Apelles und Petronius c. 83.

In pinacothecam perveni vario genere tabularum mirabilem. nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis iniuria victas, et Protogenis rudimenta cum ipsius naturae veritate certantia non sine quodam horrore tractavi. iam vero Apellis quam Graeci monocremon appellant, etiam adoravi. tanta enim subtilitate extremitates imaginum erant ad similitudinem praecisae, ut crederes etiam animorum esse picturam. hinc aquila ferebat u. s. w.

Ohne Unterlass häufen sich die Konjekturen zu dieser Stelle, die eine schlägt die andere aus dem Felde: siegreich ist keine geblieben, die letzte von *Blümner* (Arch. Zeitg. 1884 S. 134 ff.), *monocrepida* ist palaeographisch wol die unglücklichste: dass aus *pida* leicht *mon* werden konnte, wird schwerlich zugegeben werden können; *monocnemon* ist sachlich unmöglich. Die Vermutung *Studniczkas* (Vermutungen zur griech. Kunstgeschichte, Wien 1884 S. 34 ff.), die schadhaft gewordene und durch eine Kopie im Tempel zu Rom ersetzte Anadyomene sei eine zeitlang bis zu der Restauration unter Vespasian (Sueton. Vesp. 8) im Privatbesitz eines Günstlings Neros mit anderen Kunstwerken auf dessen cumanischer Villa gewesen, ist nicht weniger romanhaft als Petronius Roman. Der Gedanke *Brunns* in *Meyers* Kunstlexikon Art. „Apelles", gemeint sei die zweite koische Aphrodite, an der nur der Kopf und die obere Brust ausgeführt waren, ist wieder sprachlich unhaltbar. Ein Bild, welches Kopf und Brust vollendet enthält, den übrigen Körper nur angelegt, kann nicht einschenklig heissen, denn es hat entweder beide Schenkel oder keinen; dass der eine mehr ausgeführt worden wäre, wird nicht berichtet. Wie endlich das Bild nach Italien gekommen sein mag, ist nicht abzusehen, Plinius weiss nichts davon. Will man der Erzälung glauben, so empfiehlt sich eine andere Verbesserung. Encolpius hat zweierlei Kunstwerke gesehen: Originale der berühmten Meister und namenlose, des erotischen Gegenstands wegen gefällige Bilder von der Art der pompejanischen. Jene Originale sind *manus*, Werke des ältesten Künstlers Zeuxis, *rudimenta*, d. h. Skizzen des Protogenes, und von Apelles ein Carton, nicht gemalt sondern gezeichnet. Denn die Umrisse *extremitates* — *praecisae* bewundert er andächtig, die liniamenta, worin der Maler gross war; für den Carton gibt es kein lateinisches Wort, der griechische Kunstausdruck ist *monogrammon*.

Aber ich glaube, man gibt sich mit diesen Aenderungen unnütze Mühe: die ganze Gallerie hat *Wilamowitz* aus der Welt geschafft (Arch. Ztg. 1875 S. 169). Wer ist denn Petronius? Gewiss ein geistreicher, gebildeter, auch kunstverständiger Mann, aber seine Personen sind es nicht: sie vermischen von der grössten Albernheit aufwärts Kenntnis und Unwissenheit, dadurch eben ergötzen sie. Der *prudentior* erzält dem Encolpius c. 88, Eudoxos habe auf einem hohen Berge sein Leben zugebracht, Chrysippos habe drei Niesswurzkuren durchgemacht (der Satiriker

erinnert sich an Horaz a. p. 300), Lysippos sei arm, Myron ohne Erben (er hatte einen Sohn Lykios) gestorben. So ist es nicht zu verwundern, wenn der weniger gebildete Encolpius sich Originalwerke von Zeuxis und Apelles aufbinden lässt.

Merkwürdig, wie hoch hinauf die Anekdoten über Apelles sich verfolgen lassen: bis auf Rutilius Rufus, also 100 v. Chr. führt Cicero de offic. 3, 2, und wie lange sie fortgepflanzt werden: die gegenseitige Kritik, welche Lysippos und Apelles geübt haben sollen, berichtet noch Synesios epist. 2, p. 160 Petav. Die verschiedenen Malergeschichten bei Plinius haben ihre erste Quelle in Schriften der Philosophen ebenso wie der Rhetoren.

IV.

Pergamenisches.

Mit Herrn Dr. *Koepp* bin ich in eine eigentümliche Differenz geraten, eigentümlich deswegen, weil wir in der Hauptsache einig sind. In einem sehr ausführlichen Aufsatz über die Galaterkriege der Attaliden (Rhein. Mus. XLII 1885) behauptet er S. 147, dass die Gallier die Oberhoheit des Eumenes anerkennen mussten, ein Verhältnis, das er mit einem von mir entlehnten Ausdruck S. 129 Suzeraenität benennt. Uneinig sind wir nur in Bezug auf den Zeitpunkt, wann dieses Verhältnis eingetreten war. Mein Gegner meint S. 125: „Cn. Manlius liess den Galatern sicherlich ihre volle Freiheit und Unabhängigkeit: sie sollten sich nur des kriegerischen Umherschweifens enthalten (Livius 38, 40 vgl. Polybios XXI, 48, 12)“. Das letztere Citat habe ich nicht finden können: das erste kenne ich wol, ich bringe es mit Polybios Erzälung in Verbindung. Danach hatten die Gallier dem römischen Feldherrn im J. 188 ihre unbedingte Unterwerfung angeboten (Liv. 39, 25). Sie baten um Angabe der Friedensbedingungen (ib. 37), erhielten aber den Bescheid, man wolle vorerst Eumenes Rückkehr von Rom abwarten (Polyb. 22, 24). Nachdem der Prokonsul erfahren hatte, dass der König schon in Ephesus angekommen war, schloss er in Apamea den Frieden mit Antiochos Gesandten ab; dort waren auch die Senatskommissäre und der König zugegen. In der Friedensurkunde mit Antiochos (Polyb. 22, 26) geschieht der Gallier keine Erwähnung, weil das Abkommen mit ihnen vor-

behalten blieb. Ihre Häuptlinge wurden, da der Feldherr seine Rückreise antrat, an den Hellespont beschieden (Polyb. 22, 27), und dort verkündigte er ihnen *leges quibus pacem cum Eumene servarent, dixit, denuntiavitQVE, ut morem vagandi cum armis finirent agrorumque suorum terminis se continerent.* (Liv. 38, 40). Ehe er mit dem Könige zusammengekommen war, weigerte er sich mit den Galliern abzuschliessen; nachdem der König den Verhandlungen in Apamea beigewohnt hatte, gab der Prokonsul die Bedingungen kund — es unterliegt keinem Zweifel, auf Grund der Zusammenkunft mit dem Bundesgenossen. Diese Bedingungen enthielten zweierlei Forderungen, denn das einfache Verbot der Grenzüberschreitung konnte Eumenes nicht genügen, es zog den Galliern Grenzen nach allen Seiten hin; dem Könige gegenüber hatten sie andere Verpflichtungen. Polybios Bericht haben wir nicht, Livius gibt sie nicht an. Aber sie lassen sich aus den folgenden Erzälungen ergänzen. Als nach dem Kriege gegen Prusias und Ortiagon Pharnakes von Pontus um das Jahr 182 in Galatien einfiel, hatten sich schon vorher zwei Häuptlinge ihm angeschlossen: dies Verfahren nennt Polybios ἀθεσία, man weigerte sich, ihre Unterwerfung anzunehmen, διὰ τὴν προγεγενημένην ἀθεσίαν, weil sie ἐτύγχανον ἔτι πρότερον ᾑρημένοι τὰ Φαρνάκου waren (Polyb. 25, 4); unter ἀθεσία versteht der Geschichtschreiber, wie aus *Schweighäusers* Lexikon ersehen wird, perfidia, fides oder Bundesbrüchigkeit. Die Häuptlinge hatten die leges verletzt; ohne Eumenes Erlaubnis durften sie mit einer auswärtigen Macht keine Verbindung eingehen; deshalb verpflichtete sich auch der König von Pontus, Galatien nicht zu betreten, κατὰ μηδένα τρόπον d. h. auch nicht auf Grund eines Abkommens mit einem Häuptling. Dieses staatsrechtliche Verhältnis habe ich in meiner Schrift, Pergamenische Inschriften S. 16 auf die Abmachungen von Apamea zurückgeführt. Herr *Koepp* nennt meine kurze Darstellung, worin ich die sehr beachtenswerthe Schrift von *Thrämer* zu berichtigen suchte, „leere Phantasien“: leicht fertig ist die Jugend mit dem Wort. Die Abhängigkeit änderten die Römer nicht, so lange sie dem Könige vertrauten. In diese Zeit setze ich das kolossale Zeusbild von Erz in Tavium, welches gewiss von einem pergamenischen Meister verfertigt sein wird (Strabo 12, p. 567). Erst der Nationalaufstand der Gallier 168/7 brachte wieder einen grossen Krieg, welchen der König siegreich bestand. Diesen Aufstand nennt Livius 45, 20 *defectionem*, bei Polyb. 30, 3 bittet Attalos

den Senat, er möge Gesandte πάλιν εἰς τὴν ἐξ ἀρχῆς αὐτοῖς διάθεσιν schicken. Während sein ältester Bruder Attalos dergestalt abwesend war, litt der König selbst an einer schweren Krankheit, welche ihn in der Hauptstadt festhielt (Polyb. 30, 2 vgl. mit Liv. 45, 34). Also ging die Kriegsführung auf den zweiten Bruder Philetaeros über. Dieser erfocht einen glänzenden Sieg, welchen sicher ein Weihgeschenk und wahrscheinlich eine von Eumenes selbst gewidmete Statue in Delos verherrlichte [1]). Sosikrates war vermutlich ein Offizier der Soldtruppen. Der hochverdiente Entdecker setzt die Inschrift in das Jahr 171, indem er richtig bemerkt, dass Attalos mit Eumenes damals im Kriege gegen Perseus nach Griechenland gezogen und Philetaeros als Reichsverweser zurückgeblieben war (Liv. 42, 15). Aber in diesem Jahre verhielten die Gallier sich ruhig, ihre Truppen dienten unter Eumenes. Anders im J. 168: auch damals war Attalos entfernt, der König selbst krank, als er von den Galliern überrascht fliehen musste (Polyaen. 4, 8.). Also sein zweiter Bruder erfocht einen grossen Sieg und trieb die Feinde weit über ihre Grenzen zurück. Da die trügerischen Verhandlungen der Römer 167 den Frieden nicht erwirkten, zog der König selbst siegreich ins Feld. Waren auch diese Siege unfruchtbar, indem der Senat den Galliern im J. 165 die Autonomie zugestand und ihnen nach jeder Gesandtschaft etwas in Bezug auf ihre Freiheit einräumte (Polyb. 31, 2. 6), so gereichten sie doch dem Könige zum Ruhm und dem Staate zum Vorteil, insofern er von Einfällen der alten Feinde verschont blieb. Ja die Beziehungen zum

---

[1]) *Homolle*, monuments Grecs 1879 p. 44.

1. ὦ μάκαρ, ὦ Φιλέταιρε, σὺ καὶ θείοισιν ἀοιδοῖς
   καὶ πλάστῃσιν, ἄναξ, εὐπαλάμοισι μέλεις,
   οἳ τὸ σὸν ἐξενέπουσι μέγα κράτος, οἱ μὲν ἐν ὕμνοις,
   οἱ δὲ χερῶν τεχνὰς δεικνύμενοι σφετέρων,
   ὥς ποτε δυσπολέμοις Γαλάταις θοὸν Ἄρεα μείξας
   ἤλασας οἰκείων πολλὸν ὕπερθεν ὅρων·
   ὧν ἕνεκεν τάδε σοι Νικηράτου ἔκκριτα ἔργα
   Σωσικράτης Δήλωι θῆκεν ἐν ἀμφιρύτηι,
   μνῆμα καὶ ἐσσομένοισιν ἀοίδιμον οὐδέ κεν αὐτὸς
   Ἥφαιστος τέχνην τῶνγε ὀνόσαιτ' ἐσιδών.
2. Εὐμένης [Ἀττάλου
   Φιλέταιρον – (ὸν ἀ]δελφόν.

Tempel von Pessinus gaben den Pergamenern stets einen Vorwand zur Aufnahme der Feindseligkeiten. Sie unterstützten ihre Anhänger [1]), und noch 164/3 stand Eumenes mit einem Heere an den Grenzen: erst Attalos gab die Angriffspläne mit Rücksicht auf Rom gänzlich auf. [2]) Jeder einzelne Erfolg konnte zur Errichtung eines statuarischen Denkmals Anlass geben: denn dass Eumenes nicht etwa zuletzt der Athem ausgegangen war, beweist das Versprechen, den Rhodiern ein steinernes Theater zu bauen, an dessen Erfüllung ihn der Tod hinderte.

Doch, wie gesagt, ein Streit besteht zwischen meinem Kritiker und mir eigentlich nicht. Er meint, der Altar sei in den Jahren vom Ende des Krieges gegen Pharnakes bis zum Ausbruch des Keltenaufstandes errichtet worden (S. 132); ich habe S. 25 etwa nach dem Kriege gegen Antiochos (188) den Altar erbauen lassen (S. 267).

Jetzt möchte ich ihn ebenfalls mit dem Verf. wenige Jahre hinunterrücken, jedenfalls vor 182, denn sehr wahrscheinlich ist die nach *Reifferscheid* (Bresl. Progamm 1881) von demselben Gelehrten ausgesprochene Vermutung, dass durch den Gigantenkampf die Keltensiege symbolisch verherrlicht werden sollten. Ueber diese Beziehungen hatte Herr *Koepp* schon in seiner schönen Dissertation, de gigantomachiae in poeseos artisque monumentis usu Bonnae 1883 umsichtig gehandelt. Namentlich verdient der Gedanke, dass Alexanders indischer Feldzug die Vorstellung barbarischer Feinde als Giganten den Dichtern und

---

1) Herr *Koepp* ist so freundlich gewesen S. 128 Anm. 2, einen Druckfehler in meiner Schrift „König“ statt „Krieg“ zu verbessern. Ich erwidere diese Bemühung durch einen Gegendienst: S. 131 übersetzt er die Worte des Polyb. 31, 6 τὰ σφέτερα φρονοῦντας so: „die auf ihre Selbständigkeit Pochenden“. Es muss heissen: „seine Anhänger“. Ueber die Bedeutung von σφέτερος bei dem Geschichtschreiber verweise ich auf *Schweighäusers* Lexikon. Uebrigens unterliegt es keinem Zweifel, dass Polyb. 30, 2 und Diodor 31, 14 gl. exc. Vatic. 7 denselben Krieg meinen. Es handelt sich um das Jahr 166.

2) Die merkwürdigen Inschriften, welche jetzt *v. Domaszewski*, arch. epigr. Mitteil. 8 S. 95 ff. sehr getreu herausgegeben hat, sind von *Mommsen*, röm. Gesch. II, S. 52 vortrefflich erläutert worden. Wie sich jetzt ergibt, stammten die Blöcke von einem grossen Denkmal, wol dem Tempel selbst, dessen Geschichte sie darstellen, her. Die Pessonger (der Name hängt mit Pessinus zusammen) und Aeoeris scheinen den Priester Attis vertrieben zu haben; Eumenes will ihn wieder einsetzen, der heilige Ort ist der Tempel der Kybele selbst. Die geheimen Verhandlungen setzte Attalos fort, aber im Kriegsrat zu Pergamon beschloss man, ohne Zustimmung der Römer nichts zu tun.

Künstlern nahe gelegt hatte, beifällig aufgenommen zu werden. Der Verfasser hätte ein näher liegendes Muster finden können, wenn er *Overbecks* Gesch. d. Pl. II³ 1882 berücksichtigt hätte. Alexander selbst weihte in Priene den Tempel der Athena Polias (S. 179), und gerade von dessen Bildwerken entlehnten die Pergamener mehrere Motive ihrer Gigantomachie. Die Weihung ist also nach der Rückkehr des Königs aus Indien vollzogen worden. Die Schlachtengruppen in Pergamon haben dieselben Künstler, wie in Delos, gearbeitet. Denn Phyromachos wird von Plinius für Pergamon genannt, Nikeratos in der Inschrift für Delos. Beide arbeiteten gemeinschaftlich auf der Insel: *Homolle* p. 48

Νικήρατος Φυρόμ[αχος Ἀθηνα]ῖοι ἐπόησαν.

Da, wie eben gezeigt, Nikeratos um 168/67 den Sieger Philetaeros durch eine Erzgruppe verehrte, wird sein Genosse um dieselbe Zeit in Pergamon tätig gewesen sein — beide aus Athen, beide in demselben Material (denn Hephaestos lässt, wie *Homolle* bemerkt, auf Feuer und Erzguss schliessen), beide dieselben Gegenstände, ohne Zweifel in demselben Stile [1]).

V.

Nachträgliches zur Vasenmalerei.

1. Zu Brygos. Ungern habe ich in meinen Beiträgen zur Kunstgeschichte (1885) S. 73 die Begründung meiner Deutung eines Helden auf der Ilionschale beschränken müssen. Den zweiten Buchstaben des Wortes ΟΓΣΙΜΕ hatte *Purgold* nach den mir gütigst von *Brunn* mitgeteilten Notizen als unsicher bezeichnet, aber P gelesen. Jetzt sehe ich zu meiner Ueberraschung in dem Aufsatze von *P. J. Meier* (Archäol. Zeitg. 1884, 4. Heft S. 249 ff.) denselben Buchstaben nach *Purgolds* eigenen Notizen, die im übrigen

---

[1]) Wie behutsam Schlüsse aus der Stilvergleichung gezogen werden, zeigt u. a. eine Vergleichung des Kunsturteils von *Reifferscheid* (Bresl. Programm 1881) und *Brunn* in seiner anregenden Schrift: Stellung der pergamen. Gigantomachie 1884 S. 27. Jener vergleicht die attalischen Weihgeschenke mit der Rhetorik des Hegesias, dieser schliesst sich ihm an, meint aber S. 33 gerade, „dass die attalische Kunst an die ältere praktische Beredsamkeit erinnert, die Kunst unter Eumenes der asiatischen Rhetorik entspricht“.

ganz mit meiner Angabe der Varianten (Taf. 18) übereinstimmen, wieder als Γ angegeben. Sonach bleibt meine Ausführung S. 65 in ihrem vollen Umfange bestehen: ich darf die Ergänzung des Namens als Ὀφιμέδων ohne Bedenken aufrecht halten.

2. Zu den panathenaeischen Vasen, die mir bei der Abfassung jener Schrift bekannt waren, ist seitdem, wie ich demselben Aufsatz S. 239 entnehme, eine neue aus Tarent in Neapel hinzugekommen, „wol dem 5. Jahrhundert angehörig“ (?). A. Athena zwischen Säulen, auf denen je ein Hahn sitzt. Links τῶν Ἀθήνηθεν ἄθλων (also wie Taf. 15); rechts eingeritzt in den schwarzen Firnis Σικελὸς ἔγραφσεν. Merkwürdig ist besonders der Künstlername, neben dem S. 45 besprochenen Kittos bis jetzt der einzige. Ich möchte ihn mit diesem für gleichzeitig halten. Versäumt habe ich S 41 die auf römischen Münzen vorkommenden Alphabete oder Silben zu erwähnen, über welche *Friedländer* gehandelt hat.

VI.

Römisches.

Götterbilder. In meinem achten Programme (die Malerei in Rom vor Caesars Diktatur 1876) habe ich einige Nachträge zu *Detlefsens* vortrefflichen Abhandlungen (de arte Romanorum antiquissima) geliefert. Ich fahre damit fort, ohne weitere Vervollständigungen auszuschliessen.

Zuvörderst kann ich der Behauptung, die thönernen Zierden des kapitolinischen Tempels habe Tarquinius Priscus machen lassen, die Quadriga und die Statue des Gottes seien also älter als die servianische Minerva des Aventin, nicht zustimmen. Allerdings folgt *D.* mit Recht der auf Varro zurückgehenden Nachricht, Rom habe über 170 Jahre keine Götterbilder besessen, aber diese passt nicht auf das Kapitol. Denn wenn dessen Bau nach Plin. 3, 70. Dionys. 3, 49 gleich nach der Einnahme von Apiolae aus der Beute begonnen wurde, d. h. alsbald nach der Thronbesteigung des Königs, hätte er mit der Bestellung des plastischen Schmuckes über 30 Jahre gewartet, diese erst kurz vor seinem Tode erfolgen können. Wenn dies auch möglich war, hätte ein etruskischer Künstler vier grosse Pferde zu einer Zeit gemacht, wo man in Griechenland an der-

gleichen schwierige Unternehmungen noch nicht dachte, also in einem Lande, das seine Kunst von den Griechen entlehnte, nicht denken konnte. Die Erwähnung des älteren Tarquinius bei Plinius 35, 154 muss auf einer Verwechselung beruhen. Hält man sich dagegen an die beglaubigte Ueberlieferung, dass Tarquinius Superbus den Bau vollendete, dessen Einweihung in das erste Jahr der Republik fiel, die Kunstwerke von dem letzten Könige bestellt wurden (Plut. Popl. 13. Fest. p. 274 v. Ratumenna), so stimmt diese Epoche mit der Blüte eines Ageladas überein. In den sechziger Olympiaden liessen sich Quadrigen auch in Etrurien verfertigen.

Sicher lässt sich ferner die Statue der Venus Verticordia datieren, bei *Detl.* fehlt sie. Nach Plin. 7, 121 wurde sie von Sulpicia, der Frau des Fulvius Flaccus, der Tochter des Paterculus, eingeweiht. C. Sulpicius Paterculus triumphierte im J. 496 = 258. Bei Val. Max. 8, 15, 12 heisst der Vater Servius Sulpicius; das Cognomen kommt sonst nicht vor, es wird also ein Vater oder ein Sohn des Caius gewesen sein. Dass es der Letztere war, erhellt aus dem Namen des Mannes Q. Fulvius Flaccus ebendaselbst. Dies war der berühmte Sieger im zweiten punischen Kriege, der das Konsulat 517 = 237 und nachher noch mehrmals bekleidete, denn der jüngere wird durch den Umstand ausgeschlossen, dass die Ehrung der Claudia bei Plinius als ein späteres Ereignis angeführt wird [1]).

Anderes lässt sich aus den Beinamen der Statuen schliessen, welche entweder aus dem Volksmunde herrühren, oder den Namen des Gebers, die Herkunft oder die Aufstellung bezeichnen. Dahin gehört der *Herculus Pompeianus* bei Vitruv 3, 3, 5. Der Tempel war etruskisch, ebenso die Bildwerke im Giebel. Da aber die gens Pompeia vor dem 7. Jahrhundert keine Rolle spielt, muss der Name von einer Herstellung oder von der Widmung eines Kunstwerks herrühren. Dagegen wird der *Hercules Antianus* bei Cicero (Non. Marcell. v. duci), dessen Bild Cicero versetzen liess, von Antium stammen, also mit der italischen Kunst zusammenhängen. Der *Apollo caelispex*, dessen ich in meinem dreizehnten Programm S. 13 gedacht habe, stand in der Nähe des Circus, dabei

---

[1]) *Wissowa*, de Veneris simulacris Romanis 1882. S. 12 hätte wol angeben sollen, dass ich ihm in der Zeitbestimmung vorangegangen bin. S. Chrestom. Plin. S. 68.

das Bild des T. Quinctius Flamininus (Plut. Flam. 1), dieses also nicht, wie *Detl.* meint, neben dem Circus Flaminius. Der *Mercurius malevolus* bei Festus s. v. p. 161 stand nahe bei dem Janus, auf dem Forum, mit dem Gesicht gegen den Platz gerichtet, so dass er in keine Taberne schaute, was man doch von dem Gotte des Verkehrs erwarten durfte. Diese Beschreibung setzt die Existenz beider Tabernenreihen voraus, das Werk hat also nicht vor dem Jahre 560 = 194 seinen Platz eingenommen, wol auch ein griechisches (*Urlichs*, Rhein. Mus. 5, S. 157) wie der *Mercurius sobrius* (*Henzen* 5094). Sicher griechisch war auf dem Forum ausser den Bildern des Hermodor, Pythagoras, Alcibiades die Portraitstatue des Empedokles aus Agrigent, die nach Hippobotos bei Diog. Laert. 8, 2, 72 vor der Curie aufgestellt wurde. (Wird fortgesetzt.)

VII.

Ludus Aemilius. Horat. a. poet. 32 ff.

Aemilium circa ludum faber imus (?) et unguis | exprimet et mollis imitabitur aere capillos | infelix operis summa, quia ponere totum | nesciet . . . .

Dazu bemerkt Porphyrion: Aemilii Lepidi ludus gladiatorius fuit, quod nunc Polycleti balineum est. hic demonstrat aerarium fuisse fabrum, imum hoc est: in angulo ludi tabernam habentem.

Leider nennt der Erklärer den Vornamen nicht, indessen meint er unter den zalreichen Aemiliern, über welche *Borghesi* im 4. u. 5. Bande seiner Werke (S. 71 ff. 288 ff.) gehandelt hat, entweder L. Aemilius Paullus Lepidus, an den Propertius die herrliche Elegie über den Tod seiner Gattin Cornelia, Tochter des P. Cornelius Scipio, gerichtet hat, Konsul im J. 720 = 34, Censor im J. 732 = 22 v. Chr., oder Q. Aemilius Lepidus Barbula, Konsul im J. 733 = 21 v. Chr. [1]). Denn die übrigen Grossen des Namens werden durch die Zeit des horazischen Gedichtes ausgeschlossen. Da der Erstere mit dem Cognomen Paullus benannt zu werden pflegt, ist die letztere Alternative vorzuziehen.

Ein steinerner Ludus das erste Gebäude der Art in Rom, setzt ein steinernes Amphitheater voraus: es war wenige Jahre

---

1) *Jordan* macht ihn irrtümlich zu einem Sohne des Triumvirn. (Hermes 9, S. 123). Dieser war schon im J. 30 getötet worden.

vor dem Konsulat des Lepidus von T. Statilius Taurus, dem Triumphators, im Marsfelde auf eigene Kosten nach seinem Prokonsulat in Afrika erbaut und 724 = 30 eingeweiht worden. (Tacit. ann. 3, 72. Dio Cass. 51, 23). Wie Agrippa als Konsular Aedil, so wurde auch er wegen dieses Geschenkes auf mehrere Jahre Praetor. Das Konsulat bekleidete er mit dem Kaiser zum zweitenmale im J. 728 = 26. Ebenso wie das flavische Amphitheater vier, so erforderte das kleinere Gebäude des Taurus einen Ludus, es wird eben der ludus Aemilius gewesen sein; wahrscheinlich hatte ihn der Erbauer noch vor seinem Konsulat, etwa als Aedil im J. 729 = 27 errichtet. Bis dahin hatte Oktavian sich mit einem hölzernen Gebäude im Marsfelde beholfen, auch noch im J. 725 = 29 die Spiele bei der Einweihung des Tempels Caesars darin gegeben. Er spricht selbst (monum. Ancyr. 4, 31—42) von amphitheatris d. h. dem steinernen und den hölzernen Bauten. Ausserdem wurde vor dem grossen Gebäude der Flavier nur das statilische und, wenn dies zu klein befunden wurde, andere Anlagen benutzt, wie die Saepta. Caligula begann daneben ein steinernes aufzuführen, die Sache kam aber nicht zu stande (Sueton. Calig. 21), einen ludus Gai erwähnt Plinius 11, 144. 245, einen ludi procurator unter Claudius nennt Tacitus ann. 11, 35, wol des vergrösserten Gebäudes. Genug, der Bau des ludus Aemilius hing mit dem Amphitheater zusammen, er wird also auch in der Nähe gelegen haben, wie in Pompeji der Ludus vom Amphitheater nicht sehr weit entfernt ist. Liesse sich die Lage des letztern ermitteln, so würde auch der Ludus ungefähr bestimmt werden. Da aber das Amphitheater im neronischen Brande zu Grunde ging und nicht hergestellt wurde, wenigstens in den Regionsbeschreibungen nicht vorkommt, reichen die Schuttmassen und Sitzreihen, die man auf monte Citorio und monte Giordano gefunden hat, nicht zu einer Entscheidung hin. In dieser Gegend jenseit des bewohnten und von einer Menge öffentlicher Gebäude besetzten Teiles des Marsfeldes wird es gelegen haben, und dort führt eine freilich schwache Spur zu dem Ludus, der ja das Amphitheater überdauerte, aber nach dessen Untergange und nach der massenhaften Ansiedelung der Gladiatoren in der 2. und 3. Region nutzlos wurde. Es sind nämlich bei der Chiesa nuova und S. Maria della Pace Reste von Künstlerwerkstätten zum Vorschein gekommen (Beschr. d. St. Rom III, 3, S. 82. *Pellegrini* im Buonarroti 1870 p. 96). Diese Gegend ist also von Künstlern bewohnt gewesen, deren Erzwerke, wie überhaupt,

am frühesten und vollständigsten zerstört worden sind. Darunter mag sich jener Erzgiesser befunden haben, den Horaz tadelt. Das Gebäude bestand nach jener Stelle im 4. Jahrhundert fort, war aber in das balneum Polycleti umgewandelt worden, eines Freigelassenen natürlich, denn die Vermutung *Jordans* (Hermes 9, S. 418), es könne das Volk die Fechterschule nach dem Badeschilde (soll wol heissen Ladenschilde) des berühmten Bildhauers Polyklet benannt, „der Spekulant, der sie nun zu einem Bade umbaute, recht wol den gangbaren Namen beibehalten haben und Porfirions Zeitgenossen nur diesen kennen“, bedarf keiner Widerlegung. Der Name ist gar nicht ungewöhnlich, die Bezeichnung der Balnea nach dem Besitzer oder Erbauer die Regel und die einzige Ausnahme, die der Verf. anführt, das *balneum Dianae*, wenn nicht *Dianiae* gelesen werden muss (vgl. *Wilmanns* n. 341) anderer Art, indem hier an ein Bild gedacht werden muss, bei jenem an ein Bild gedacht werden kann.

Wie *Jordan* richtig ausführt, hatte sowol der Ludus als das Balneum ebenso wie der Circus Tabernen, in denen auch Bildhauer ihre Werkstätten und Läden aufstellen konnten. Darunter jener vom Dichter getadelte Erzbildner, der freilich zum Guss ein geräumiges Lokal bedurfte. Liest man mit Porphyrion und der Ueberlieferung *imus*, so scheint der Dichter auf eine bestimmte Person zu deuten, denn was soll die Ortsbezeichnung sonst bedeuten? Dagegen liesse sich nichts erhebliches einwenden, obgleich eine so direkte Blosstellung eines einzelnen namenlosen und doch von dem Leser erkennbaren Künstlers einen dem feinen Horaz nicht anstehenden Mangel an Urbanität enthält — aber der Gedanke ist ungeschickt. Zu *infelix* verlangt man einen Gegensatz, wie z. B. mire, prosperrime (Plin. 35, 133. 140 u. a. m.), statt dessen steht ohne Urteil die Tatsache, dass Jemand Nagel und Haare irgendwie nachbildet, gut oder möglicherweise ebenfalls infelix: es muss ein Lob ausgedrückt werden, dies liegt in der Veränderung von *Bentley*, die man bereitwilliger aufnehmen würde, wenn sie nicht in schlechten Handschriften stände: *unus* ist der Gegensatz zu *infelix* wie *unguis* und *capillos* zu *operis summa*. *Circa* kann immerhin heissen: am Ludus, aber ebenso in der Gegend des Ludus, in der Umgebung.

Aber wenn auch nur beispielsweise nicht ein Einzelner bezeichnet, sondern von mehreren ein beliebiger Erzbildner ausgewählt wird, so hat der Dichter eine solche Erscheinung des Wider-

spruchs zwischen vortrefflichen Einzelheiten und einem unharmonischen Ganzen nicht aus dem Kopfe, sondern aus der Wirklichkeit wählen müssen. Fälle von solchen Unzuträglichkeiten müssen dem Leser bekannt gewesen sein: kurz es ist die Schule des Pasiteles, die der Tadel im Auge hat. Er selbst war tot, aber seine Richtung und sein Stil lebte in einem Stephanos gleichzeitig mit Horaz fort. Das fliessende, zierliche Haar, die sorgfältige Behandlung der Nägel (soweit die Hände echt sind) zeigen die Werke aus der Schule des Meisters, wenn auch in verschiedenem Masse, aber ebenso gezwungen unrhythmisch ist die Stellung und Komposition. Am deutlichsten treten die Eigenschaften vereinigt im pompejanischen Apoll, leicht erkennbar in der Statue des Stephanos, unläugbar auch in der Petersburger Figur u. a. m. hervor[1]). Vergleicht man die gleiche Stellung, die Einförmigkeit der Haltung beider Körperhälften mit dem lebhaften Schritt der polykletischen, der naturwahren Künstlichkeit der myronischen Werke, welche das verwöhnte Rom, sei es im Original oder in Kopien, vor Augen sah, so wird man den Protest der modernen Kunstfreunde gegen die archaistische Liebhaberei vieler, auch hochgestellter Zeitgenossen begreiflich finden. Horaz hat, wie in der Beurteilung der alten Dichter, so auch in seinem Kunsturteil entschieden auf Seite der Neuern gestanden.

VIII.

Die Tiberinsel hiess im Mittelalter *Insula Licaonia*, und zwar schon im 11. Jahrhundert, (Cod. topogr. p. 112. 102—5.), auch in den Acta martyrum, ein Name, den man bisher nicht zu deuten vermochte Das Rätsel wird sehr einfach gelöst, wenn man Ovids Fast. 6, 235 ff. mit dem Kalendarium, das in den Handschriften dem Gedicht vorauszugehen pflegt, und mit der Notiz bei Festus v. piscatorii zusammenhält. Im Kalendarium heisst es zum 7. Juni: d. VII d. Iun. *Tergum ursae occidit heliace, et regis Lycaoni. Lycaonida fiunt. ludi Tiberis.* Bei Ovid: *tertia post nonas removere Lycaona Phoebe* | *fertur et a tergo non habet ursa metum.* | *tunc ego me memini ludos in gramine campi* | *adspicere et didici, lubrice*

---

[1]) Vgl. nach *Kekulé* u. a. *Overbeck* II S. 413 ff., *Flasch*, archaeol. Zeitung XXXVI S. 219 ff.

Thybri, tuos. | *festa dies illis qui lina madentia ducunt,* | *quique legunt parvis aera recurva cibis,* d. h. den Netz- und Angelfischern. Nach Festus p. 238 endlich: *piscatorii ludi vocantur qui quotannis mense Iunio trans Tiberim fieri solent a praetore urbano pro piscatoribus Tiberinis, quorum quaestus non in macellum pervenit sed fere in aream Volcani, quod id genus pisciculorum vivorum datur ei deo pro animis hnmanis.* (Vgl. p. 210.) Die Insel hat also ihren Beinamen von dem Feste, und dieses von dem Gestirn, die Gelehrsamkeit ist echt. Wann sie sich geltend gemacht hat, bleibt ungewiss; Aethicus (Cod. top. p. 55) kennt sie noch nicht. Ueber die Oertlichkeit der Spiele gibt der Name insofern Aufschluss, als sie nahe bei der Insel gefeiert worden zu sein scheinen; doch ist darauf nicht gerade viel zu geben. Das Zeugnis Ovids widerspricht der ausdrücklichen Angabe, dass die Spiele trans Tiberim gefeiert wurden, nicht, wenn man den unbestimmten Ausdruck campi von einem transtiberinischen Felde, dem campus Codetanus, versteht. Ueber die Bedeutung der Feier und den Zusammenhang mit dem Dienste Volcans verweise ich auf die gelehrte Erörterung von *Gilbert,* Gesch. u. Topogr. der Stadt Rom im Altertum 1883 1, S. 250 f.



